

CECILE MEADEL¹

**LA PROPAGANDE PAR LE DIVERTISSEMENT, UN MASQUE DE NORMALITE
CINEMA ET RADIO EN FRANCE PENDANT LA DEUXIEME GUERRE MONDIALE**

Comme l'ont amplement montré les travaux historiques et tout particulièrement les contributions à ce colloque, la deuxième Guerre mondiale voit se développer une politique de propagande sans précédent, qui utilise tous les supports, explore tous les moyens de pression, s'adresse à tous les publics. Nul dans les pays occupés n'a pu échapper au formidable arsenal mis en place par les Allemands. Les nouvelles, sous leurs différentes formes, presse, informations parlées et cinématographiques, deviennent des armes de guerre qu'aucun des belligérants ne néglige.

Mais la culture elle aussi est mobilisée et plus particulièrement tout ce qui relève du divertissement, du spectacle. On a pu parler ainsi d'une « politique du non-politique ». Quel rôle a joué cette politique du divertissement propagandiste dans un pays occupé, la France ? Sous quelles conditions s'est-elle mise en place ? Et comment peut-on en étudier les effets ? Telles sont les questions abordées par ce texte en prenant comme terrain d'analyse les deux instruments privilégiés du divertissement d'avant-guerre : la radio et le cinéma. La situation française est compliquée par le fait que s'affrontent deux légitimités, deux pouvoirs, même fortement inégaux dans une France coupée en deux : la puissance occupante et le gouvernement français du maréchal Pétain. Les deux, en concurrence, entendent influencer les esprits et imposer un modèle culturel [Burrin, P., 1995].

Dès les premiers jours, les Allemands mettent en place un appareil de contrôle idéologique qui, en ses débuts, est habité par une volonté purificatrice extrême [Loiseaux, G., 1995]. L'affaire n'est pas neuve : depuis la Révolution française au moins, on sait que la culture est devenue un moyen délibéré d'influence et de domination politiques². Juste avant le conflit, le gouvernement français du Front populaire avait fait de la démocratisation culturelle un axe central de son activité, institué un sous-secrétariat d'État à « l'organisation des loisirs », œuvré à une politique populaire de rassemblement autour de la culture [Ory, P., 1994]. Pendant la guerre, ces nouveaux moyens de communication que

¹ Centre de sociologie de l'innovation, Ecole des mines de Paris. cecile.meadel@ensmp.fr

² En voir une illustration au début du XIXe siècle in Fulcher, Jane f., *Le grand opéra en France : un art politique : 1820-1870*, Paris, Belin, 1988, 202 p.

sont alors encore le cinéma et la radio vont jouer un rôle rendu encore plus central par le climat de tension politique et la volonté de contrôle des autorités allemandes [Peschanski, D. et Gervereau, L., 1990]. Mais pourquoi les rapprocher ? L'historiographie l'a jusque là peu fait, sans doute en raison de partages disciplinaires qui confient le cinéma à ses historiens et la radio aux siens, chacun avec ses outils et ses problématiques propres. Mais si l'on s'intéresse aux questions de réception, il semble important de rappeler le rôle primordial que joue le « kiosque des médias » ; un média ne parle jamais seul mais toujours en référence et en concurrence avec les autres, presse écrite, radio, actualités cinématographiques, etc. ; la réception d'un média ne prend son sens qu'éclairée à la fois par les messages des autres supports mais aussi les lectures successives, les traces laissés, les réinterprétations...

Cinéma et radiodiffusion ont pour caractéristique commune d'avoir connu un développement ultra rapide ; en très peu d'années, un tiers de siècle pour le cinéma, une quinzaine d'années pour la radio, ils sont devenus extrêmement populaires, traversant et modifiant le paysage intellectuel et politique des pays européens. A la veille de la guerre, on peut estimer qu'un Français sur deux a accès quotidiennement à la radio [Méadel, C., 1994] ; c'est dire que ses messages irriguent tout le corps social. Le cinéma, lui, comme en Italie, est un loisir extrêmement populaire : les salles attirent elles quatre cent millions de spectateurs par an (soit près de dix séances par personne et par an). Ces deux médias si populaires propagent deux types de contenus : ce qui relève des nouvelles et ce qui relève du divertissement, du spectacle, en mixant ces deux éléments avec des temporalités et des modalités différentes. Pour les informations, les deux ont inventé une forme qui leur est spécifique, avec des contraintes techniques lourdes et un format de récit spécifique : le reportage radiophonique et le reportage filmé qui jouent avec les notions de vérité et de réel.

Un énorme appareil de propagande

L'énorme appareil de propagande déployé par tous les belligérants pendant les prémices de la guerre ne s'interrompt pas, on le sait, à la victoire des Allemands, mais connaît au contraire un développement sans précédent, destiné à toucher toute la population et sur tous les supports disponibles. L'occupant répand tracts et affiches par millions pour convaincre les Français qu'il agit pour leur bien. La seule Ambassade d'Allemagne distribue en deux ans 17 millions de brochures, 10 millions de tracts, 400 000 affiches, tout en se lançant dans la production de films et de pièces de théâtre. La *Propaganda Abteilung*, le service qui relève du commandement militaire allemand à Paris (créé le 18 juillet 1940) vise à centraliser toute l'activité culturelle française ; l'organisme est de taille : il emploie directement plus de mille personnes et bénéficie d'un budget très important. Avec une mission initiale explicite et ambitieuse : il s'agit de briser le moral des populations civiles, de les plier aux directives de l'occupant, mais aussi les convaincre de la supériorité de la culture allemande.

Dès leur arrivée en France, les Allemands prennent immédiatement le contrôle de la radio et du cinéma ; tandis que le gouvernement du maréchal Pétain en fait autant à Vichy

[Eck, H. D., 1984]. On s'intéressera ici plus particulièrement à la politique allemande : côté radio, la seule station audible dans de bonnes conditions sur tout le territoire, Radio Paris, est immédiatement placée sous le contrôle du groupe radio de la *Propaganda Abteilung*. Côté cinéma, un contrôle de l'activité est établi ; une société allemande de production est créée à Paris, la Continental, dirigée par Alfred Greven, un proche de Goering. On assiste à une véritable mainmise des occupants sur le cinéma, telle qu'on a pu estimer que c'est le secteur économique où « la souveraineté française a été le moins bien sauvegardée » [Bertin-Maghit, J.-P., 1994b].

En matière d'informations, les directives sont explicites et prévisibles, suivant la ligne de la propagande fixée par Goebbels dès 1933 : « imprégner jusqu'à la moelle le peuple de [nos] principes, marteler et polir les esprits jusqu'à ce qu'ils nous soient entièrement acquis ».3.. Les médias doivent être mis au service de l'occupant et le soutenir absolument dans sa guerre, sa politique d'extermination des juifs et son refus de toute forme de contestation. Les journaux parlés de Radio Paris comme les Actualités mondiales projetées avant les films doivent soutenir sans nuance la victoire de l'Allemagne. Et, en dépit de la volonté du gouvernement français de récupérer quelque contrôle sur les actualités cinématographiques, les Allemands vont, au fil de la guerre, accentuer leur pression et s'affirmer comme les seuls maîtres des informations.

Mais ce contrôle n'a pas la même face pour ce qui regarde la culture. Dans la France occupée, les autorités allemandes expérimentent un régime qui allie la fermeté des ambitions et le libéralisme des moyens. Fermeté des ambitions puisque la culture joue pour l'occupant un rôle central. Il s'agit de l'utiliser, à une échelle jamais atteinte encore, par une perspective à long terme, avec pour horizon une domination durable, comme une forme de protectorat, englobant aussi les esprits, par la culture. Ce choix politique n'est pas allé sans controverse. On prête certes à Hitler d'avoir déclaré que « la France sera le luna-park de l'Europe » [Darmon, P., 1997], c'est à dire un lieu de divertissement un peu interlope où seraient venus s'amuser soldats allemands et civils européens. S'agit-il alors seulement de divertir les esprits ? Il ne semble pas : les émissions radiophoniques non informatives, comme les films de fiction ne visent pas seulement à distraire les populations, mais aussi et surtout à leur faire accepter la collaboration, à enrichir leur culture en la purgeant de ses éléments « dégénérés », à la nourrir et à la développer. Cela ne va pas sans débat : la polémique est forte entre Goebbels qui veut cantonner la culture française dans ce qu'elle a de plus médiocre, et, par exemple, le directeur de la Continental, Greven, qui veut faire des films de qualité avec des acteurs reconnus, des metteurs en scène prestigieux, des scénarios ambitieux. Cet antisémite forcené est même prêt à fermer les yeux sur le travail de certains

³ Discours tenu le 24 avril 1933 à la Maison de la Radio de Cologne, reproduit dans Birgit Bernard, « Die Amtseinführung des ersten NS-Intendanten des Westdeutschen Rundfunks, Heinrich Glasmeier, durch Joseph Goebbels am 24.4.1933 », *Geschichte in Köln*, n°48, décembre 2001, p.127-128. Cité par Favre, Muriel, "Quand le "Führer" parle. Le public des cérémonies radiophoniques du nazisme", *Le temps des médias*, 2004, 4, pp 108-117.

juifs dont il estime qu'ils ont apporté une contribution irremplaçable à la féconde production française d'avant guerre. Il refuse l'adjonction de tout professionnel ou même personnalité allemande dans les productions. Il serait même allé jusqu'en zone sud pour convaincre un homme aussi engagé à gauche que Pierre Prévert de participer à ses activités [Bertin-Maghit, J.-P., 1994a]. Or, c'est Alfred Greven, soutenu par Goering, et le choix de l'ambition culturelle et la volonté de construire une Europe culturelle nazie qui l'emportent, pour des raisons idéologiques, mais aussi économiques, le retour sur investissement et les bénéfices étant jugés supérieurs ; et la Continental a reçu ordre d'engranger des ressources pour l'Allemagne.

En bref, les objectifs d'une telle politique allemande de libéralisme surveillée sont de trois ordres [Burrin, P., 1995]. D'abord, il s'agit pour l'occupant de faciliter le maintien de l'ordre en divertissant la population. Ensuite, les Allemands veulent encourager les milieux collaborationnistes en laissant croire à un avenir possible pour une Allemagne nazie. Enfin, cette politique vise « à exciter les ferment de décadence si heureusement actifs dans la société française, selon les nazis, et à fomenter la discorde en jouant sur toutes les failles ». (Burrin, p. 330). Pour la culture, la zone libre n'était pas celle que l'on croyait. Les Allemands stimulent le dégoût de Vichy et incitent les artistes à revenir à la vie d'avant la guerre. Cette forme assez perverse de libéralisme en temps de guerre s'inscrit dans le contexte d'une forte demande de spectacles et d'une concurrence affaiblie avec les autres cinématographies. La politique allemande s'appuie à la fois sur cette censure retorse, mais aussi sur un régime spécial du travail obligatoire (STO) pour les professionnels du spectacle et un régime dérogatoire accordé à la Continental.

En France, la politique allemande ne fut donc ni la mise au pas brutale imposée dans les pays germaniques, ni l'écrasement de la culture à coups de botte comme en Pologne. Elle consista au contraire à laisser vivre la culture française dans sa plus grande animation et diversité, une fois les opposants et les juifs exclus. Certes, pour reprendre les termes de Jean-Pierre Jeancolas, elle tient « à une série de "moins", à des ablations multiples qui concernent surtout des hommes (tués, prisonniers, partis, interdits surtout) ou des idées de gauche, que ce soit le volontarisme de 1936 ou l'anarchisme désespéré de 1938 » [Jeancolas, J.-P., 1983]. On est donc dans une situation très différente de celle décrite par Piero Cavallo dans ce même ouvrage à propos de l'Italie : il n'y a pas de volonté chez les Allemands en France de faire passer des valeurs, d'imposer un modèle culturel, tout au plus de « construire un pont [de culture] qui garantit une relation pacifique et durable entre les deux peuples »⁴.

Cette politique était fortement dénoncée par les résistants, sensibles à ce qu'elle pouvait contaminer une vie culturelle, déjà fortement ébranlée par la défaite. Les productions

⁴ « Réflexion sur l'action politique culturelle dans la Propaganda Abteilung » (14 septembre 1940) de Karl Wimmer, membre de la Propaganda Staffel à Paris, cité par Schwartz, Manuela, "La musique, outil majeur de la propagande culturelle des nazis", in *La vie musicale sous Vichy*, Chimènes, Myriam (dir.), Paris, Complexe, 2000, pp 89-105.

intellectuelles, « l'âme française » ne pouvaient, selon eux, qu'être corrompues par une telle soumission à l'occupant. Ainsi, les publications clandestines des musiciens du Front national expliquent que l'occupant berne les auditeurs de Radio Paris en programmant des compositeurs français [Eck, H., 1997 p 32 et sq].

Une politique du divertissement

Cette politique de la culture menée par l'occupant a un double résultat : elle conduit à la fois à la production de contenus culturels de qualité et à une organisation professionnalisée des médias, cinéma comme radio.

Au cinéma, le bilan des 220 films sortis pendant les cinq années de la guerre, essentiellement en zone nord, donc sous le contrôle étroit des Allemands, étonne, au point qu'on a pu parler sinon d'un âge d'or, ce qui serait excessif, du moins d'une période de production inventive. Nombre de ces films sont entrés dans le Panthéon de la cinématographie française : le *Corbeau* de Henri-Georges Clouzot, *Les Visiteurs du soi* et *Les Enfants du paradis* de Marcel Carné et Jacques Prévert, *L'Eternel Retour* de Jean Delannoy, *Nous les gosses* de Louis Daquin, *Goupil mains rouges* et *Falbalas* de Jacques Becker, les premiers films de Robert Bresson ... et autres œuvres de Jean Cocteau, Claude Autant-Lara, Marc Allegret, Marcel Pagnol, Jean Gremillon, etc., tous films qui ne véhiculent pas les grands thèmes politiques de Vichy ou de l'Allemagne nazie. Un fasciste forcené comme le journaliste Lucien Rebatet, critique cinématographique talentueux, se plaint à corps et à cri de l'absence d'un vrai cinéma collaborationniste.

Par ailleurs, le fonctionnement de la production cinématographique, son organisation sont fortement améliorées ; les pratiques douteuses si familières de l'avant-guerre avec les escroqueries nombreuses qui gangrenaient le milieu et faisaient fuir les établissements financiers honorables, sont éliminées par un régime d'autorisation et de cartes professionnelles ; les recettes sont contrôlées ; un système d'avance sur recettes permettant le financement partiel des productions est mis sur pied.

Pour la radio et pour ce qui regarde les émissions non politiques, à Radio Paris, est mise en place une politique de qualité des programmes [Méadel, C., 2000] : le Rundfunkgrupp de la Propaganda Abteilung laisse les professionnels français qu'elle a recrutés fixer leur programmation ; elle se contente de leur rappeler régulièrement l'objectif principal qui leur est fixé : séduire les auditeurs par un programme ambitieux qui table sur trois éléments : la qualité des émissions culturelles, leur diversité et leur visée pédagogique. Il s'agit d'éduquer le goût des Français ; pour la musique par exemple, cela passe par des concerts commentés, des spectacles gratuits de haut niveau, des émissions pédagogiques, mais aussi, du côté des professionnels, d'un recrutement des musiciens améliorés par un concours irréprochable. Les remplacements qui pénalisaient tant la qualité des concerts radiophoniques avant la guerre sont interdits, les programmes des concerts doivent se renouveler très régulièrement ; de grands chefs sont embauchés (Fritz Lehman, Carl Leonhardt, Willem Mengelberg...)

Ces productions sont soumises à une censure omniprésente, censure ex-ante dans le choix des professionnels recrutés, des projets financés, des visas accordés aux films et des

autorisations d'émissions ; mais aussi censure ex-post, avec des sanctions qui peuvent être l'interdiction professionnelle, l'exclusion de l'antenne ou des plateaux, la non-diffusion du film ou de l'émission [Darmon, P., 1997]. Cette censure allemande est parfaitement circonscrite et contrairement à l'Allemagne ou l'Italie, aucun sujet n'est considéré a priori comme tabou : les films américains ont été interdits, une divine surprise pour les professionnels qui craignaient tant la concurrence de ces films si fortement appréciés des spectateurs ; sans surprise, sont bannies les références au patriotisme, à l'Angleterre et bien sûr au général de Gaulle ; mais, dans ces limites, la liberté des scénaristes est grande, au point que les Allemands peuvent se donner les gants d'être plus ouverts et plus libéraux que ne l'est le gouvernement français de Pétain.

Il est vrai que celui-ci en rajoute dans la censure imbécile : hypertatillonne sur le chapitre des mœurs, la défense de la famille et celle des corporations, elle est conduite à des décisions ridicules. On ne peut par exemple parler de « flic » dans les films policiers et même la langue des gangsters de cinéma doit se plier à ce dictat et leur langage se châtier. Il faut traiter la femme française avec respect, elle doit être vertueuse ou alors mourir de chagrin, sa faute accomplie. Les enfants honorent leurs parents et leurs maîtres. Les films défendent les bonnes mœurs et les traditions nationales. Tout le monde est honnête et... les films produits à cette aune sont inévitablement des navets, médiocrement appréciés.

La censure allemande se moque de telles directives et, à partir de 1941, désarme Vichy en l'obligeant à accepter les films auxquels elle a accordé son propre visa. Elle joue la discorde entre les Français en insistant sur le contraste entre la censure bornée de Vichy et sa propre largeur d'esprit. Les artistes, les professionnels qui collaborent aux émissions non politiques de Radio Paris, comme ceux qui travaillent à des films long métrages de fiction ont donc un sentiment de relative liberté, même si les restrictions financières auxquelles sont soumises leurs productions compliquent l'organisation matérielle du travail.

Pour attirer les meilleurs professionnels tous les moyens sont bons aux occupants allemands. Ils proposent des rémunérations supérieures à la fois aux pratiques de l'avant-guerre et à celles proposées par Vichy. Ils enserrent les professionnels qui acceptent de collaborer dans un système de compromissions tel qu'il leur est ensuite difficile de faire marche arrière : ils médiatisent par exemple largement les voyages en Allemagne présentés, parfois sans l'accord préalable des artistes impliqués, comme de véritables tournées de propagande. Ils agitent aussi le bâton : ainsi le très populaire chef d'orchestre Jo Bouillon qui a réussi à éviter de se commettre sur les ondes de Radio Paris jusqu'en 1944 doit accepter de s'y produire s'il veut éviter le travail obligatoire en Allemagne à ses musiciens. Quand à Danielle Darrieux qui a accepté d'aller à Vienne pour voir son amant, le diplomate Porfino Rubirosa et qui, une fois sur place, a faussé compagnie à ses camarades pour « éviter de se trouver dans une situation déplaisante », elle est mise en résidence surveillée pendant quinze mois.

Ces bons artistes, ces productions élaborées, parfois innovantes, interviennent pourtant dans un espace très mal fréquenté, environnés qu'ils sont par un climat dense et épais de propagande brutale et sans nuance, dans une sorte de dualisme quasi schizophrénique du cinéma et de la radio. A la radio, presque tous les programmes non politiques, ces concerts

de haute qualité, ces pièces de théâtre élaborées, ces émissions de divertissement travaillées évitent très soigneusement toute allusion à la situation politique du pays, aux opérations militaires, même quand elles résonnent à leur porte, à la défaite, aux juifs qu'ils ont dû chasser ; on nage en plein irénisme, dans un monde désincarné, alors que tonitruent sur la même antenne des émissions politiques comme *Les Juifs contre la France*, *Un Journaliste allemand vous parle*, *La Rose des vents*, qui sondait l'opinion française, *La légion des Volontaires français vous parle*, *Un neutre vous parle* du journaliste suisse Oltramare⁵... et un journal parlé violent, putride, séide sans nuance de l'idéologie nazie⁶. Au cinéma, les films qui se veulent et sont en effet vierges de tout esprit de collaboration, dépourvus de tout discours politique, au moins explicite, sont projetés après des actualités imprégnées d'une propagande massive en faveur de la collaboration, de nouvelles souvent mensongères et des courts métrages tout aussi asservis à l'idéologie de l'occupant [Bertin-Maghit, J.-P., 2004].

Une opinion circonspecte

Se pose alors la question de l'impact d'une telle politique, de son influence sur les esprits et les comportements des Français : le divertissement proposé a-t-il aidé sinon à adhérer à la propagande qui l'entrelardait, du moins à certaines formes d'acceptations de la situation, selon le principal objectif des Allemands ? Il est bien sûr toujours très difficile de sonder les opinions publiques d'un pays occupé, soumis ici au double contrôle d'une puissance occupante et d'un gouvernement tout sauf démocratique. Pourtant, les historiens de la guerre, et en particulier Pierre Laborie [Laborie, P., 1990], ont pu explorer quelques pistes en analysant par exemple les rapports policiers du contrôle postal ; une ample moisson puisque, en 1941 par exemple, le seul contrôle des policiers français porte sur trois cent mille lettres par semaine, auquel vient s'ajouter le contrôle du courrier par les Allemands. Les spécialistes du cinéma et de la radio disposent eux d'éléments sur les entrées en salle, les choix de programmation, les diffusions des journaux d'antenne...

La manière la plus informée d'explorer la réception des médias consiste à se pencher sur les évaluations qui en ont été faites juste après la guerre, par des gens qui en avaient été les spectateurs et les auditeurs. Les opérations d'épuration aux lendemains immédiats de la guerre ont fourni de telles évaluations, puisque toutes les activités culturelles, économiques, politiques... ont été soumises à des enquêtes souvent très détaillées de la part à la fois des autorités judiciaires et des organisations professionnelles visant à mesurer le degré de collaboration avec les Allemands. Certes, l'épuration n'a pas été exempte de passions, de règlements de compte et d'excès, mais il reste que ces sources fournissent des données

⁵ Et, plus tard, les chroniques de Jean Hérold-Paquis, puis de Philippe Henriot (à la fin de 1943 sur Radio-Paris

⁶ Voir par exemple l'émission « Les juifs contre la France », Kriskris-Fulop, Edith, *Une émission antisémite sur Radio-Paris pendant l'occupation : Les juifs contre la France*, DEA, Inalco, Langues, littérature et civilisation, 1997.

uniques et précieuses. L'épuration frappe de manière très inégale les deux médias : les professionnels de la radio subissent des mesures d'exclusion sévères, et systématiques dès lors qu'ils ont participé à Radio Paris, pour quelques activités que ce soit, tandis qu'au cinéma, le débat sur la responsabilité des réalisateurs, producteurs, comédiens est, pour l'essentiel esquivé. Cette inégalité de traitement des deux médias reflète, au moins pour partie, la perception qu'ont eu les contemporains du rôle respectif de la radio et du cinéma. La coupure entre informations et divertissement ou culture a relativement bien fonctionné au cinéma, où les spectateurs faisaient une nette différence entre les contenus qui leur étaient montrés et se souciaient finalement peu de l'organisation économique et politique de la production ; ainsi le fait d'avoir travaillé pour une société allemande, la Continental, n'a pas été sanctionné. Tandis qu'à la radio, malgré une nette séparation entre les programmes d'informations et les émissions culturelles ou de divertissement, l'antenne donnait une continuité qui permettait sans doute moins de distance avec les contenus ; Radio Paris focalise après coup la haine de l'occupant, tandis que les émissions françaises de la BBC incarnent l'esprit de résistance. Les deux entreprises de spectacle n'ont donc pas été jugées à la même aune.

Aussi le cinéma peut-il tenir après coup le discours du défi de la culture française maintenue à haut prix dans le pays. Emblématique de cette position, Jean Cocteau justifie dans son journal de septembre 1944 la vie brillante des arts et des lettres sous l'occupation : « la France sous l'occupation allemande avait le droit et le devoir de se montrer insolente, de manger, de briller, de braver l'oppresseur et de dire : “tu m'enlèves tout et il me reste tout” ». La radio, elle, subit dans son ensemble le rejet de la propagande et vise à rompre avec son passé déshonorant.

Cette épuration forte de la radio au regard d'autres domaines de la vie culturelle et artistique témoigne d'un refus de la propagande. A partir de cet ensemble de sources différentes, les historiens se retrouvent aujourd'hui pour dire que le rejet de la collaboration avec les Allemands est rapide et profond. L'opinion publique est peu favorable au gouvernement français de Vichy et hostile à l'Allemagne occupante ; mais elle s'en tient à une improbation morne et chagrine, en dehors de deux franges marginales : les extrémistes de la collaboration et, encore plus minoritaires, ceux qui prennent les armes pour s'opposer à l'occupant. Les émissions propagandistes à la radio, les actualités cinématographiques font l'objet d'un même rejet rapide, peu dissimulé : au cinéma, par exemple, l'apparition de Goering dans les actualités fait l'objet d'une bronca en décembre 1941 et les autorités décident que la projection des actualités se fera désormais dans des salles semi-éclairées. Les Allemands, eux, ont si peu confiance dans la capacité de conviction de leur propre propagande qu'ils vont en changer : vers le milieu de la guerre, au lieu de chercher à persuader, la propagande vise explicitement à effrayer ; l'insistance est mise sur la capacité de destruction des forces occupantes et sur leur puissance afin de décourager tout acte de résistance.

Quel peut alors être l'impact de cette politique du non-politique, petit îlot tout à la fois tapi dans la culture et plongé dans le chaudron violent de la propagande ? Il me semble d'abord qu'elle a contribué à donner à la vie ordinaire des Français ce « masque de

normalité » qui leur a permis de s'accommoder de la situation. Accommoder, au sens de Philippe Burrin [Burrin, P., 1995] : à la fois vivre avec, supporter, s'adapter, mais aussi remettre de la clarté, au sens où l'on l'utilise pour la vision, l'accommodation du myope qui donne sens à une réalité troublée. Selon Burrin, cette position est partagée par 80% des Français qui refusent la collaboration sans aller jusqu'à un engagement positif.

En cela, on peut soutenir que la politique du non-politique menée par les Allemands était une option pragmatique. Les Allemands ont fait comme si l'exigence culturelle et la qualité artistique, pouvant même aller jusqu'à des formes d'élitisme des contenus, représentaient une stratégie gagnante pour convaincre les Français, sinon de collaborer, du moins de supporter la situation. En s'accommodant ainsi, les Français ont pu maintenir cette position attentiste, un peu extérieure à la vie publique, cette inactivité boudeuse, ce mécontentement masqué, cette insatisfaction inexprimée, si largement partagés. Une telle conclusion contredit la vulgate omniprésente, en particulier à la fin des années trente, de la culture libératrice, de l'éducation émancipatrice et mise plutôt sur ce qu'elles peuvent avoir d'inhibiteurs.

Bibliographie

Bertin-Maghit, Jean-Pierre, "Le cinéma et les actualités filmées", in *La Propagande sous Vichy*, Peschanski, Denis et Gervereau, Laurent (dir.), Paris, BDIC, 1994a, pp 195-204.

Bertin-Maghit, Jean-Pierre, *Le cinéma français sous l'Occupation*, Paris, PUF, Collection Que Sais-je?, 1994b.

Bertin-Maghit, Jean-Pierre, *Les Documenteuses des années noires*, Paris, Nouveau monde, 2004.

Burrin, Philippe, *La France à l'heure allemande*, Paris, Seuil, 1995.

Darmon, Pierre, *Le monde du cinéma sous l'occupation*, Paris, Stock, 1997.

Eck, Hélène, *La radiodiffusion sous la quatrième République. Monopole et service public, août 1944-décembre 1953*, Thèse, Université de Nanterre, 1997.

Eck, Hélène (Dir.), *La guerre des ondes*, Paris, CRPLF (communauté radiophonique des programmes de langue française), 1984.

Favre, Muriel, "Quand le "Führer" parle. Le public des cérémonies radiophoniques du nazisme", *Le temps des médias*, 2004, 4, pp 108-117.

Fulcher, Jane f., *Le grand opéra en France : un art politique : 1820-1870*, Paris, Belin, 1988, 202 p.

Jeancolas, Jean-Pierre, *15 ans d'années trente. Le cinéma des Français, 1929-1944*, Paris, Stock, 1983, 383 p.

Kriskris-Fulop, Edith, *Une émission antisémite sur Radio-Paris pendant l'occupation : Les juifs contre la France*, DEA, Inalco, Langues, littérature et civilisation, 1997.

Laborie, Pierre, *L'Opinion française sous Vichy. Les Français et la crise d'identité nationale, 1936-1944*, Paris, Seuil, 1990.

Loiseaux, Gérard, *La Littérature de la défaite et de la collaboration*, Paris, Fayard, 1995, 640 p.

Méadel, Cécile, *Histoire de la radio des années trente. Du sans-filiste à l'auditeur*, Paris, INA & Anthropos-Economica, 1994.

Méadel, Cécile, "Pauses musicales ou les éclatants silences de Radio-Paris", in *La vie musicale sous Vichy*, Chimènes, Myriam (dir.), Paris, Complexe, 2000.

Ory, Pascal, *La belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire*, Paris, Plon, 1994, 1033 p.

Peschanski, Denis et Gervereau, Laurent (dir.), *La Propagande sous Vichy*, Paris, BDIC, 1990.

Schwartz, Manuela, "La musique, outil majeur de la propagande culturelle des nazis", in *La vie musicale sous Vichy*, Chimènes, Myriam (dir.), Paris, Complexe, 2000, pp 89-105.